

*Pérez Llahí, Marcos Adrián*

## Primeras indagaciones sobre la relación entre trabajo y cine

---

### V Jornadas de Sociología de la UNLP

*10, 11 y 12 de diciembre de 2008*

*Cita sugerida:*

*Pérez Llahí, M.A. (2008). Primeras indagaciones sobre la relación entre trabajo y cine. V Jornadas de Sociología de la UNLP, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:*

*[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.6318/ev.6318.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6318/ev.6318.pdf)*

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

## Primeras indagaciones sobre la relación entre trabajo y cine

Por Marcos Adrián Pérez Llahí

UBA – CIyNE

[ojotachado@gmail.com](mailto:ojotachado@gmail.com)

Cada vez que alguna rama específica del conocimiento toma por asalto el ámbito del cine, apenas los largometrajes de ficción en la mayoría de los casos, va en busca de algún ejemplo, algo que mejor ayude a transmitir un dato ya comprobado por la ciencia de origen. Al ser objetos de alta circulación, como una lengua franca, accesible y aparentemente sumisa, las películas sirven para todo. Esta indagación tiene la particularidad de no seguir esa política ya que lo que busca no es las formas de una representación sino las formas de una ausencia. Las formas del trabajo en el cine.

La elección de los términos no es arbitraria. Prefiero hablar de *forma* y no de *representación* ya que, como se verá, el trabajo es un factor constitutivo de los propios modos de representación del cine, por lo que pensar en la representación del trabajo, que además ya se ha hecho, nos llevaría indefectiblemente a un callejón sin salida que, entre otras cosas, estaría dejando fuera de nuestro alcance una parte sustancial del material analizable. Prefiero hablar de *trabajo* y no de *clase trabajadora* (por ejemplo) porque esto último también implicaría una limitación trascendente, mucho mayor que la anterior, que nos depositaría en un análisis temático al abrigo del verosímil realista. Por suerte el cine rebalsa ese ajustado paraguas. El tercer término en discordia en la formulación de esta indagación es justamente el de *cine*, acaso el más vago de todos, desde el momento en el que uno se propone no degradarlo a mero proveedor de ejemplos y, de algún modo, incluirlo al problema. No es este un análisis estético ni tecnológico; el cine le hace frente al problema aquí planteado en tanto dispositivo: esto implica todo el conjunto de procesos de producción, distribución y consumo que atañen a la vida de un objeto cinematográfico. Queda claro que el espectro es ancho y ajeno. El cine entendido como un conjunto inclusivo, libre de jerarquías pero rico en matices y de ser posible en contradicciones internas, rico en problemas que linden con lo ontológico. También debería quedar claro, entonces, que no va a interesar aquí la peregrina dicotomía entre ficción y documental, toda una

tentación a la hora de pensar, justamente, el trabajo en el cine. A los efectos de esta argumentación todo film es documental, puesto que se basa en un proceso de registro. En este sentido, si se quiere pensar un límite para el concepto de cine que campea estas líneas, éste podría estar impuesto por la imagen analógica. El cine entendido como fruto de la captura de un “aquí y ahora”, fragmento de lo real. A la dicotomía entre ficción y documental, entonces, se la puede reemplazar (de momento) por la dicotomía entre imagen analógica e imagen sintética, siendo ésta última fruto de un proceso abstracto que no prevé un contacto directo con el mundo. Si algún prejuicio organiza el concepto de cine que manejo es esta división y no otra.

Hechas las aclaraciones del caso ya se puede formular la pregunta que da motivo a esta indagación: ¿por qué el cine ha filmado tan poco el trabajo? Jean-Louis Comolli responde:

Sin duda por las mismas razones por las cuales ha filmado tantas veces el amor o la seducción. El primer film, nos aporta la primera de esas razones: es saliendo de la fábrica Lumière, una vez terminada la jornada de trabajo, cuando las obreras se libran al cine, cuando accedan a la vez al estatuto de actrices y al de próximas espectadoras. Alejándose del trabajo entran en el mundo encantado de la diversión. Porque el mundo del trabajo tiene muy poco encanto (encantador) y resulta poco susceptible de ser encantado por el cine sino bajo la forma de pesadilla (**Metropolis**, **Tiempos Modernos**)<sup>1</sup>.

Con esta cita de Comolli se puede iniciar el rastreo de varias aristas interesantes a propósito del trabajo en el cine o, mejor sería decir, del trabajo y el cine. En efecto, la primera imagen del cine habría sido una imagen íntimamente relacionada con el trabajo. El autor está aludiendo a **La salida de la fábrica Lumiere** (La sortie des usines Lumière, 1895) que, si no fue la primera película en exhibirse, sí habría sido la primera en registrarse. Se supone que los prósperos industriales plantaron un ejemplar de su famoso invento justo frente a la puerta de su propio establecimiento y así filmaron la salida de sus propios empleados. Tanto control da para sospechar. Cito ahora a Ricardo Parodi:

Se sabe, y esto se puede ver también en la película de Harun Farocki, *Arbeiter verlassen die Fabrick* (Trabajadores saliendo la fábrica, 1995), que la versión que hoy conocemos *La salida de los obreros de la fábrica* no es la primera y original. Luego de un intento

---

<sup>1</sup> Comolli, 2002, 260.

inicial, Louis Lumière hizo repetir la salida de los obreros falseando una “cámara oculta” para que los trabajadores vistieran sus mejores prendas.

Es así como vemos, en la versión conocida, obreras “vestidas de domingo”, jugando y riéndose, incluso una que, seguramente conciente del registro fotográfico, sale con un niño en brazos. Ningún cuerpo deformado por el trabajo, ningún cuerpo mutilado por la máquina y la producción (esos “accidentes” del capitalismo), aparecerá en el film de Lumière<sup>2</sup>.

Paradójico, la primera imagen del cine guarda ya el problema de la visibilidad del trabajo a partir de una imagen que lo niega. Las obreras que, según comenta bellamente Comolli, “se libran *al cine*” ya estaban formando parte de él, en realidad. Ya estaban siendo partícipes del artificio. Pero este engaño no invalida la cita, al contrario, remarca la trascendencia del instante seleccionado. Si de algo realmente da cuenta aquella primitiva vista Lumière es de la condición necesaria para que el cine resulte algo posible: el tiempo libre. Ese es el destino, el fuera de campo, de esas anónimas primeras actrices, un modesto ocio. Ese otro invento de la sociedad industrial, las horas no sometidas a la jornada laboral, es ahí donde se va a ubicar la práctica de ver películas que, durante gran parte del siglo XX, será un eje central de esparcimiento popular de occidente. Acaso esta circunstancia explica de manera más directa la razón por la que el cine mostró tan poco al trabajo: ¿Quién va a pagar una entrada para ver justo eso de lo que por fin logro momentáneamente escaparse?

Conforme la esfera de lo audiovisual se hace más compleja y los medios de esparcimiento se multiplican, acaso ya no sean necesarios estos pruritos. Pero el síntoma, por alguna razón, persiste. Y el cine, junto con todas sus excrecencias paratextuales, se mantiene reacio a mostrar el trabajo. Al célebre ejemplo de los Lumière quiero añadirle otro actual y exactamente opuesto que no hace otra cosa que reforzar la misma idea.

Haskell Wexler es un director de fotografía de dilatada trayectoria en Hollywood, de hecho al día de la fecha cuenta con 82 años y más de cincuenta películas en su haber, incluyendo dos premios de la Academia, y continúa en actividad. En 2006 Wexler, por su entera cuenta, presentó un trabajo documental fruto de varios años de entrevistas y registros diversos. El film se llamó **Who Needs Sleep?**, entre signos de interrogación ¿Quien necesita dormir? El tema del

---

<sup>2</sup> Parodi, 2004, 75-76.

film es el de las jornadas laborales de los cuadros técnicos en Hollywood, que oscilan las 16 horas diarias. Wexler, seguramente sabedor de su condición de patriarca dentro de uno de los gremios más consolidados del ambiente, se pasea con su camarita digital por rodajes y oficinas entrevistando a colegas, patrones y empleados, incluso a actores. No sin cierto humor, su idea es la de problematizar algo que a su alrededor parece estar completamente normalizado: trabajar hasta caer muerto. Claro, se trata de un trabajo por el que cualquiera daría la vida: Hollywood, la fábrica de sueños. Lo interesante es que, incluso en el panorama actual, en el que el rango de lo mediaticamente visible tiende al absoluto, en el que la propia institución cinematográfica maneja hace tiempo aceitados engranajes sobre los modos de hacer espectáculo evidenciando sus propios modos de producción, el documental de Wexler resulta igual un artefacto completamente anómalo. Ausentes de cualquier *making-of*, los tópicos que maneja **Who Needs Sleep?**, al parecer, siguen siendo obscenos. En este sentido habría que recordar que cada vez que vemos un film, de la talla que este fuere, estamos ante el producto terminado de una rama de la industria que también protege sus intereses. Atravesado por un corporativismo extraño, si el cine no filma el trabajo será porque “no debe” hacerlo, porque no le conviene.

“El trabajo tiene muy poco encanto”. Es la segunda información que Comolli aporta a propósito de la ausencia que nos convoca. El trabajo es muy difícil de encantar por el cine, al menos sin perder sus rasgos esenciales, esos que lo definen como un trabajo. Este proceso de encantamiento que Comolli supone inviable es, sin embargo, la forma habitual en la que asistimos a la velada visibilidad del trabajo en el cine. Claro, la opacidad suele ser tanta que hasta cuesta encontrar allí algún rasgo que sobreviva. Pero si algo del mundo del trabajo se puede sospechar en la imagen de un film es, casi siempre, a partir de un homologado abanico de experiencias excitantes. Esa es la forma en que el cine suele catalizar el trabajo; sea este producto de actividades profesionales, oficios o meros desempeños informales. Privados de sus componentes alienantes, opresivos, insatisfactorios, rutinarios, cualquier actividad se convierte en plataforma viable para la aventura, la diversión o el misterio. Para no funcionar, el encantamiento tiene consecuencias admirables, dicen que las admisiones a la Armada norteamericana aumentan considerablemente cada vez que emiten **Top Gun** por la televisión. El ejemplo es tramposo, es cierto, algunos trabajos son mucho más fáciles de encantar que otros. Algunos trabajos incluso se pueden mitificar fácilmente. Pero el procedimiento no hace distinciones; la idea general es la de

someter la lógica del trabajo a la lógica del relato y está claro que es aquella la que resulta damnificada. El relato implica una progresión dramática, una motivación expresa, un objetivo definido, el trabajo no. El problema del trabajo, su condición de invisibilidad, estaría dada por su oposición a lo extraordinario, por su anclaje en lo cotidiano. Dice Monterde, a propósito, “de ahí que las más de las veces el trabajo sea pasto de elipsis, sea objeto de esa forma de censura que intenta eliminar los tiempos muertos, los momentos en los que “no pasa nada”, cuando menos nada que parezca relevante narrativa o dramáticamente”<sup>3</sup>. Las excepciones confirman la regla. Cuando se estrenó en Buenos Aires el film **El hijo**, de los realizadores belgas Jean-Pierre y Luc Dardenne, se podía leer en la entrada de las salas que exhibían el film un cartelito firmado por la empresa distribuidora. En el se explicaba que el final del film era ese y no otro, porque así lo habían determinado sus directores. Información extraña, al menos redundante, se supone que es así siempre; a que aclarar algo que todo el mundo sabe. Si era necesario aclarar algo tan básico, profundamente incorporado en el espectador, era porque se presentaba una anomalía. En efecto, el film de los Dardenne es uno de los extraños casos en los que este sometimiento de la lógica del trabajo a la lógica del relato no se alcanza a completar. El resultado es algo perturbador no solo en su clausura sino a lo largo de todo su desarrollo también. La historia cuenta el fortuito encuentro entre el carpintero Olivier y un muchacho, recién salido del reformatorio, que tiempo atrás había dado muerte al hijo adolescente de Olivier en una trifulca callejera. El encuentro está mediado por la escuela en la que Olivier se desempeña y a la que el muchacho, de nombre Francis, ingresa. Olivier, entonces, se ve obligado a enseñarle su oficio al asesino de su hijo. Lo interesante del film, lo que ocasiona finalmente la necesidad de los distribuidores de andar haciendo aclaraciones, es la decisión que toma la película de respetar una realidad antes que un verosímil. Olivier el carpintero va a madurar su duelo como padre pero sin dejar de ser carpintero. Ya que es las dos cosas de tiempo completo, carpintero y padre dolido. No puede interrumpir una cosa para ejercer la otra, simplemente porque una de esas cosas no puede ser interrumpida. Lo perturbador del film es justamente el no aceptar la convención de supeditar todo sus componentes al núcleo dramático que aglutina el relato, lo que implicaría acomodar al oficio de Olivier como telón de fondo de su drama familiar. El caso es que en casi todo el resto de las películas, las que no están precedidas por un aviso del distribuidor sobre lo antojadizo de su final, la lógica del relato sí se impone y el trabajo, sea cual fuere, sí queda acomodado como telón de

---

<sup>3</sup> Monterde, 1997, 11.

fondo del conflicto presentado. Por pura decisión espectacularizante, entonces, el cine no filma el trabajo porque no quiere.

Es efectivamente lo extraordinario lo que atrae al relato cinematográfico, aquello que sucede poco y que, sobre todo, genera un cambio. Nuevamente el trabajo queda afuera, su lógica es la de reproducir lo ya existente, hacer que funcione lo ya establecido. Es interesante ver como, incluso cuando es el tema del trabajo el que se plantea un film (esto es cuando se trata de un film *sobre* el trabajo) este se desarrolla justamente a partir de su ausencia. Así es como las formas en que históricamente se ha abordado el tema del trabajo en el cine van a estar construidas a partir de la huelga, el cese de la tarea. O sea ese momento en el que en el mundo del trabajo no se trabaja. Los ejemplos son copiosos y célebres, van desde Pudovkin hasta **La Patagonia rebelde**. Un caso menor me llama la atención; una de tantas películas argentinas que intentaron dar cuenta de las secuelas de la crisis de 2001. **Grissinopoli**, el documental de Darío Doria sobre la recuperación de la empresa del mismo nombre por parte de sus trabajadores. Nuevamente el centro de un film sobre el trabajo que quiere dar cuenta de un hecho extraordinario. En una entrevista radial durante la semana de estreno (la película es de 2005 y tuvo su pequeña distribución comercial) se podía oír al realizador del film ponderar la importancia del proyecto por haber logrado registrar el momento anterior a la recuperación, es decir la lucha. Ya que, argumentaba el director, la imágenes de una empresa ya funcionado en manos de su trabajadores son mas o menos las mismas que las de una empresa funcionando en manos de la patronal. Si bien no deja de ser una postura individual frente a un caso específico la idea es interesante. Está planteando un límite importante al trabajo del cineasta que, efectivamente, puede muy bien venir a explicar una serie de decisiones que son recurrentes en la forma en que el problema del trabajo adquiere visibilidad en la imagen cinematográfica ¿Y si, entonces, el cine no filma el trabajo porque en realidad no puede? Será el trabajo una entidad que tiende a lo fantasmagórico, acaso los sentidos no puedan dan entera cuenta de ella.

Sea cual fuere la respuesta, no se trata de un tópico más, uno que se pueda adocenar en el catalogo de historias pasibles de ser contadas por una cámara. La del trabajo es una problemática que atañe a la propia naturaleza del dispositivo. Dice Juan-Louis Baudry:

La especificidad cinematográfica remite (...) a un trabajo, es decir a un proceso de transformación. Se tratará de saber si el trabajo es mostrado, si el consumo del producto provoca un efecto de conocimiento; o si se encuentra disimulado y en tal caso el consumo del producto estará evidentemente acompañado por una plusvalía ideológica<sup>4</sup>

En efecto, el trabajo no sólo es un rasgo constitutivo del propio dispositivo cinematográfico sino también lo es de su referente. La pregnancia inherente a la imagen analógica obliga al cine a dar cuenta de lo real, donde la presencia del trabajo es evidente. Sin embargo, pese a esta doble presión, desde adentro y desde afuera del cine, insiste el trabajo en no terminar de liquidar su opacidad a la hora de hacerse visible frente a la cámara. El interés radica, entonces, en indagar que es lo que el cine muestra cuando muestra el trabajo. Que negociaciones se juegan en esa imagen siempre un poco huidiza, a medio terminar, plagada de ajustes y transformaciones. Que forma adquiere el trabajo cuando aparece y bajo que condiciones.

Por más de una razón, el trabajo se presenta como un anclaje insoslayable para el cine. No se puede no hablar de él, se impone, pero al mismo tiempo resulta sumamente problemático de actualizar, como si no pudiese ser filmado, como si no pudiese ser captado. En definitiva, con las certezas que puedan surgir de la relación entre trabajo y cine tal vez se pueda seguir pensado el siempre problemático estatuto de verdad que guarda la imagen fílmica, que está hecha de cosas tan ciertas como manipuladas.

---

<sup>4</sup> Baudry. 1974, 55.



### **Bibliografía:**

- Baudry, Jean-Louis; “Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base” en Revista Lenguaje, Año 1 N° 2, Diciembre de 1974; Editorial Nueva Visión, Buenos Aires.
- Comolli, Jean-Louis; “Cine contra espectáculo” en *filmar para ver*; 2002; Ediciones Simurg / Cátedra La Ferla (UA); Buenos Aires.
- Monterde, José Enrique; *La imagen negada: representaciones de la clase obrera en el cine*; 1997; Filmoteca de la Generalitat Valenciana; Valencia.
- Parodi, Ricardo; “Cuerpo y cine, reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal” en Yoel, Gerardo (comp.); *Pensar el cine 2, cuerpo temporalidad y nueva tecnologías*; 2004; Editorial Manantial, Buenos Aires.